

Juegos de amor y poder en las adaptaciones italianas de un díptico tirsiano

Las dos partes del Cavalier trascurato de Giambattista Pasca

Lavinia Barone



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4750>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.4750

ISBN: 979-10-300-0142-6

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 15 junio 2017

Paginación: 45-58

ISBN: 979-10-300-0141-9

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Lavinia Barone, « Juegos de amor y poder en las adaptaciones italianas de un díptico tirsiano », *Bulletin hispanique* [En línea], 119-1 | 2017, Publicado el 15 junio 2020, consultado el 11 septiembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4750> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.4750>

Juegos de amor y poder en las adaptaciones italianas de un díptico tirsiano.

Las dos partes del *Cavalier trascurato* de Giambattista Pasca

LAVINIA BARONE
Università degli Studi di Palermo

Cette étude aborde la dramaturgie de Giambattista Pasca à partir de l'analyse du dyptique formé par les traductions/adaptations de *El castigo del penseque* et de *Quien calla otorga* de Tirso de Molina. Elle souligne d'une part les dynamiques d'assimilation et d'adaptation du modèle à un contexte théâtral nouveau et, d'autre part, l'atténuation des mécanismes dramatiques liés à la représentation du pouvoir et de ses contraintes.

Mots-clés: amour, pouvoir, comédie palatine, Tirso de Molina, Giambattista Pasca.

El presente estudio emprende una aproximación a la dramaturgia de Giambattista Pasca a través del análisis del díptico formado por las traducciones/adaptaciones de *El castigo del penseque* y *Quien calla otorga* de Tirso de Molina, señalando, por un lado, las dinámicas que caracterizan la asimilación del paradigma áureo y su adaptación a un nuevo contexto teatral y, por otro, la pérdida de relieve de los mecanismos dramáticos relacionados con la representación del poder y sus vínculos.

Palabras claves: amor, poder, comedia palatina, Tirso de Molina, Giambattista Pasca.

This study aims at approaching the dramaturgy of Giambattista Pasca through the analysis of the diptych formed by the translations/adaptations of Tirso de Molina's "*El Castigo del Penseque*" and "*Quien calla Otorga*", pointing up, on the one hand, the dynamics that characterize the assimilation of the aureus paradigm and its adaptation to a new theatrical context, on the other, the loss of importance of the mechanisms related to the dramatic representation of power and its obligations.

Keywords: love, power, palatine Comedy, Tirso de Molina, Giambattista Pasca.

Le stranezze dell'opera in musica, accompagnata da tutti gli allettamenti della vista e dell'udito, fecero sempre più, intorno alla metà del XVII secolo, comparire insipide e fredde le rappresentazioni regolari tragiche e comiche; e queste si videro in un tempo stesso abbandonate dagli attori accademici e dagli istrioni o commedianti pubblici. Gli uni e gli altri s'invaghirono della nuova foggia di commedie spagnole, che gli italiani, non osando dar loro il nome di commedie né di tragedie, chiamarono opere regie, opere sceniche, azioni tragicomiche, ove s'alternavano il buffonesco e l'eroico, le apparenze fantastiche e la storia, la vita civile e il miracoloso; molte se ne composero a imitazione di quelle di spada y capa, ripiene di avvenimenti notturni, di ratti, puntigli, duelli, equivoci, raggiri, sorprese al favor de'manti¹.

Con tan emblemáticas palabras, en los últimos años del siglo XIX, Alberto Lisoni expresaba su desfavorable (e incluso generalizada) opinión sobre una parte sustancial de la producción dramática italiana del Seiscientos. Se trataba de un fenómeno cultural dominado no solo por figuras renombradas como Andrea Jacinto Cicognini, Alessandro Adimari y Teodoro Ameyden, sino también poblado –aunque en formas a veces más anónimas– por una gran multitud de dramaturgos que contribuyeron a alimentar el impulso a la renovación de las escenas y a fortalecer las bases de un teatro sobre cuyos fundamentos, de ahí en adelante, se erigiría el imponente edificio de la nueva comedia italiana. Como demostración de la centralidad de sus experimentaciones dramáticas, baste con hacer hincapié en las observaciones de Bonino, quien, a propósito de las innovaciones llevadas a cabo por Goldoni en el siglo XVIII, afirma que «*basterebbe il numero strabiliante delle edizioni, dei falsi, delle appropriazioni indebite che le commedie del Cicognini suscitarono lungo l'intero Settecento a testimoniare della vera e propria tirannia da lui esercitata sul gusto teatrale dell'epoca*»².

El nombre de Giambattista Pasca, desconocido por la mayoría, pertenece al vasto grupo de imitadores de la Comedia áurea cuya actividad se desarrolló en Nápoles, en la segunda mitad del siglo XVII, compartiendo con otros un destino de olvido ya prefigurado por menciones esporádicas y poco favorecedoras, tal y como ejemplifican las palabras de Benedetto Croce, quien, en su libro sobre *I Teatri di Napoli* de 1891, refiere brevemente algunos pasajes de *Il Cavalier trascurato* como prueba del escaso valor literario de toda traducción y adaptación de la época respecto al modelo español³.

Hasta ahora, el único que ha tratado de esbozar un estudio –aunque parcial– sobre la figura de Pasca fue Antonio Pagano, quien en 1907 le dedicó un breve ensayo⁴, que sin embargo no examina los aspectos relacionados con la

1. A. Lisoni, *La drammatica italiana nel secolo XVII*, Parma, Tipografia R. Pellegrini, 1898, p. 43-44.

2. G. Davico Bonino, Introducción a Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani*, Torino, Einaudi, 2015, p. 5.

3. B. Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Napoli, presso Luigi Pierro, 1891, p. 116.

4. A. Pagano, «G.B. Pasca e Tirso de Molina. Contributo alla storia del teatro italo-spagnolo nel secolo XVII», *Saggi e Profili di Storia letteraria*, Nicotera, Istituto editoriale calabrese, 1932-XI, p. 115-148.

dramaturgia del autor, centrándose casi exclusivamente en meras cuestiones de estilo. El trabajo de Pagano ha dejado atrás un vacío, que, con la debida precaución, el presente estudio se propone empezar a colmar, a pesar de las dificultades objetivas que entrañan la reconstrucción del perfil de un autor cuya obra, prácticamente desconocida, puede revelar aspectos dignos de interés⁵. Excepto por esa investigación pionera, sigue siendo un hecho incontrovertible el silencio que envuelve desde hace más de un siglo a la figura de Giambattista Pasca, en un panorama de estudios críticos que de todas formas cuenta con un número siempre creciente de trabajos realizados en el marco de diversos grupos de investigación, que, sobre todo a partir de los años noventa, analizan la circulación y contaminación de obras teatrales entre Italia y España durante los Siglos de Oro y en las épocas sucesivas. De acuerdo con un enfoque basado en el criterio de la intertextualidad, en repetidas ocasiones teorizado por Profeti⁶, el presente estudio tiene como objeto una aproximación a la dramaturgia de Giambattista Pasca a través del análisis del díptico formado por las traducciones/adaptaciones de *El castigo del penseque* y *Quien calla otorga* de Tirso de Molina. Se van a señalar las dinámicas que caracterizan la asimilación del paradigma áureo y su adaptación a un contexto nuevo, no a la luz de una supuesta relación de subordinación con respecto al sistema teatral originario, sino en vista de su empleo en función de la renovación de las escenas italianas. Efectivamente, este cambio empieza también a partir de experimentaciones ignoradas, como las de Pasca y que, durante demasiado tiempo, se han menospreciado en constante comparación con los modelos españoles.

En el marco de este desplazamiento que lleva las dos piezas mencionadas de los escenarios españoles a los italianos, es preciso resaltar la pérdida de relieve de los mecanismos dramáticos relacionados con la representación del poder y sus vínculos, lo que estriba en el eje fundamental del díptico tirsiano, puesto que estos se ejercen en diferentes niveles que van de la esfera doméstica a la política, hasta culminar emblemáticamente en la actuación del protagonista. Dicho fenómeno tan solo puede apreciarse al reparar en las convenciones que establecen los rasgos específicos de cada género perteneciente al universo heterogéneo de la Comedia nueva y connota, por supuesto, la labor llevada a cabo por Pasca. Por estas razones, en el presente estudio se dejarán al margen todos los aspectos que no estén relacionados con la representación del poder y su centralidad en la diégesis, como las cuestiones meramente estilísticas o las que se refieren a la puesta en escena de las piezas y al proyecto editorial de este desconocido dramaturgo italiano del Seiscientos: todos estos argumentos van a confluir en trabajos sucesivos.

5. Se han presentado los primeros resultados de esta investigación sobre Giambattista Pasca en ocasión del Congreso internacional *Nápoles y la cultura teatral hispánica*, Nápoles, 3-5 de diciembre de 2015.

6. M. G. Profeti, «Il paradigma e lo scarto», *La metamorfosi e il testo (studio tematico e teatro aureo)*, Milán, Franco Angeli, 1990, pp. 11-20; «Lope a Roma: le traduzioni di Teodoro Ameyden», *Materiali variazioni invenzioni. Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 33-51.

Con respecto a las fuentes españolas manejadas por Pasca, según Zugasti, Tirso escribió *El castigo del penseque* entre 1613 y 1615, mientras que la datación de la *Segunda parte del penseque* que es *Quien calla otorga* oscila entre 1620 y 1624. En ambos casos no se han conservado los manuscritos originales de las obras y solo hay una edición a partir de la cual se supone que Pasca ha sacado la fuente para sus comedias, es decir, la *editio princeps* de las *Doce comedias nuevas del Maestro Tirso de Molina* (fols 159r-182v; fols 183r-240v), publicada primero en Sevilla, en 1627, por Francisco de Lira y luego en Valencia, «en casa de Pedro Patricio Mey» en 1631, aunque en este último caso se trate de una sencilla operación de ocultamiento con la que se intentó disimular la ilegalidad de la anterior, que carecía de la licencia a pesar de haber obtenido el permiso real el 11 de junio de 1624⁷.

Existe un único ejemplar de la primera edición de *Il cavalier trascurato*, en 12º, múmero del fol. F1, que hoy se encuentra en un volumen misceláneo de la Biblioteca Nacional Vittorio Emanuele II, en Roma⁸. La copia muestra la dedicatoria al Sr. Giovanni Cardino, donde el autor alude probablemente a una presentación privada de la obra en la que el hermano de este, Domenico Cardino, interpretó el papel de la protagonista femenina, la condesa Diana. Al aparato paratextual pertenecen las declaraciones al Lector, que, además de evidenciar el origen español de la pieza (sobre cuyo autor, sin embargo, no dice nada), proporcionan también una serie de informaciones útiles para aclarar el punto de vista de Pasca sobre la compleja tarea de traducción y adaptación de la obra. Se trata de un proceso que cuenta no sólo con ser el dramaturgo plenamente consciente de los mecanismos que rigen la transición de un idioma a otro, sino aún más con la necesidad, por su parte, de presentarse al público como un mediador que formula una nueva praxis escénica en la que el modelo de la dramaturgia áurea se encaja funcionalmente en las convenciones que estructuran el sistema teatral italiano. Además, Pasca afirma que «*L'opera che ti presento, per quello che ha ricevuto da me, che è stata la locuzione e qualche poco di riforma nel soggetto, per esplicarlo meglio nel nostro idioma, merita anzi biasimo che lode [...]*», de lo que se desprende la naturaleza de su actitud hacia el texto, es decir el intento de conformar el lenguaje y la materia con tal de satisfacer las expectativas del público, acostumbrado a la vivacidad de la intriga y al estilo altisonante de los personajes altos que contrasta con la grosería divertida y descarada del habla napolitana, que, en cambio, les corresponde a los criados. De acuerdo con este papel de intermediario entre diferentes sistemas teatrales,

7. S. W. Brown, «The Seville and the Valencian Editions of the *Primera Parte* of Tirso de Molina's Plays», *Modern Philology*, 30, 1932-33, p. 97-98; J. Moll, «El problema bibliográfico de la *Primera Parte de comedias* de Tirso de Molina», *Homenaje a Guillermo Guastavino. Miscelánea de estudios en el año de su jubilación como Director de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1974, pp. 85-94.

8. *Il Cavalier trascurato. Comedia di Gio. Battista Pasca Napolitano Rappresentata in Napoli l'Anno 1652. Dedicata al molto illust. sig. Giovanni Cardino Dottor di Legge*. In Napoli: per Francesco Savio stampator della Corte Arcivescovale, 1653. Todas las citas de la pieza proceden de este ejemplar y, en adelante, van abreviadas como *Cavalier trascurato*.

Pasca—al igual que sus contemporáneos—opta por el abandono de la característica polimetría áurea a favor de la prosa (según una praxis difundida por entonces en Italia y que bien se ajustaba a los gustos de un público poco acostumbrado al verso), volviendo a configurar la estructura de la diégesis a través de la división en escenas, marcadas por la entrada y salida de los personajes. Además, conforme con el sistema coetáneo de convenciones italianas, el dramaturgo incluye dos prólogos que preceden la comedia, el primero en prosa, el segundo en música y caracterizado por el uso de la prosopopeya. Pasca aprovecha estos recursos para presentarse ante su público en clara posición de continuidad con la tradición italiana, pues anticipa el contenido de la obra cuya elección —según él mismo declara— explica por medio de la recuperación funcional de tópicos clásicos tal y como el *docere delectando* o el estatus de la comedia como modelo de virtud y admonición para los espectadores. De acuerdo con estos presupuestos teóricos, Pasca escenifica «le disavventure d'un Trascurato Cavaliere», asignando una finalidad pedagógica a la comedia, que, a pesar de sus fallos, merece toda atención por servir de exhortación al público, ya que «*con grande avvedutezza furono dall'Arte alla prudenza inventate le favole (sotto il cui genere si comprendono tutte le composizioni sceniche) perché additano in queste vizi e virtù, ammaestrano l'uomo senza offenderlo e gl'imparano i modi che deve tenere nel correggere se stesso e nell'avvalersi dell'uso della ragione*»⁹.

En cuanto a *La seconda parte del Cavalier trascurato*, hoy se conocen dos ediciones de la comedia, que se caracterizan por tener títulos diferentes aún presentando el mismo texto de la pieza. El ejemplar manejado para este trabajo es el que se guarda en la Biblioteca Nacional Vittorio Emanuele III de Nápoles, múmero de los folios A5, A6 y F6 y encuadernado en un volumen que también contiene la ya mencionada primera parte¹⁰. Además de la amplia sección encomiástica, el aparato paratextual presenta la dedicatoria habitual al lector y los dos prólogos —aquí también en prosa y en música—, que responden a las convenciones teatrales de la época y llaman la atención del público sobre las cuestiones planteadas en escena en la obra, asignando un propósito educativo a la comedia por ser esta un instrumento de persuasión y amaestramiento a favor de los espectadores para que aprendan de las aventuras del protagonista.

Antes de profundizar el análisis de la labor llevada a cabo por Pasca con respecto al díptico del dramaturgo español, es preciso hacer una premisa que tenga en cuenta los aspectos relacionados con las convenciones de género dentro del sistema dramático de la Comedia nueva, así que cabe resaltar el rasgo fundamental que une a las dos piezas de Tirso, es decir su común pertenencia al subgénero de la comedia palatina¹¹, lo que les atribuye una

9. Giambattista Pasca, *Il Cavalier trascurato*, p. xvi-xvii.

10. *La seconda parte del Cavalier Trascurato. Comedia di Gio. Battista Pasca dedicata all'illustrissimo sig. D. Ferrante Della Porta marchese dell'Episcopia*. In Napoli: per Frances. Savio della Cor. Arc., 1653. Todas las citas de la pieza proceden de este ejemplar y, en adelante, van abreviadas como *Seconda parte*.

11. Se remite a F. Florit, «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», I. Arellano y B. Oteiza (Eds.), *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la*

connotación específica, que, en la transición hacia el sistema teatral italiano, resulta parcialmente despojada de sus peculiaridades más importantes. De hecho, las dos comedias del mercedario, además de disfrutar de expedientes bien conocidos por el público de la época –como el ambiente exótico, la interacción restringida en el marco de un ambiente socio-político elevado y la centralidad de la intriga construida en gran parte a través de artificios convencionales, como los trueques, los equívocos y la ambigüedad– se basan en un aspecto fundamental para la connotación del protagonista y el desarrollo de la acción que Zugasti define como la «marca de españolidad» del protagonista:

El caballero don Rodrigo Girón había pecado de aferrarse en demasía al *pensé que y*, en consecuencia, había perdido su oportunidad de medro, su irrepetible ocasión de ser conde. El pabellón de la galantería española, con fama de rendir femeninas voluntades allá por donde pasaba, quedaba por los suelos, sumido en el mayor de los desprestigios. El público del corral demandaba una enmienda, una compensación a tamaña deshonra nacional, y de aquí que Tirso de Molina se viera impelido a escribir una segunda parte que dejara satisfechas las conciencias de sus compatriotas¹².

En estrecha relación con este aspecto, Tirso representa los efectos de la rivalidad causada por la ley del mayorazgo y que se reflejan en la construcción dramática del personaje principal, cuyo carácter «estará marcado por el hecho de ser segundón, de donde derivará cierto sentimiento de temor e inferioridad que le atenaza a lo largo de toda la comedia»¹³. A la luz de estas premisas, los cambios proporcionados por Pasca son evidentes sobre todo en la figura del protagonista, que pierde todas las características del noble caballero español cuya orgullosa reclamación de sus orígenes –«Madrid [...] es mi patria ingrata/ mi nombre don Rodrigo/ Girón. De reyes diciendo»¹⁴– está estrechamente relacionada con el propósito de medrar en los Países Bajos, lejos de su patria, puesto que «de hermanos segundos es / Flandes valerosa herencia» (*Castigo*, vv. 79-80), lugar de rescate social que, en el *Cavalier trascurato*, pierde dicha connotación para convertirse tan solo en «la Fiandra celebrata per tutto come dovizioso patrimonio dei forastieri (*Cavalier trascurato*, p. 5)». Su homólogo es el «*Cavalier Napolitano*» Don Ottavio, un personaje cuya «*trascuragine*» ya no representa el reflejo simbólico de su desventurado destino de segundón, contra el cual, en las comedias de Tirso, el galán se veía obligado a oponer una fuerte voluntad de aventajarse, que se acompañaba a una aspiración aparentemente disfrazada por un tormento amoroso, que, en realidad, escondía un verdadero

Edición de Clásicos Españoles, Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 65-83.

12. M. Zugasti, «De galán vergonzoso a galán ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso», I. Arellano, B. Oteiza, M. Zugasti, *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del congreso internacional*, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, p. 346.

13. M. Zugasti, *ibidem*, p. 346.

14. Tirso de Molina, *El castigo del pensarse. Quien calla, otorga*, ed. de M. Zugasti, Madrid, Cátedra, 2013, vv. 2033-36. En adelante, todas las citas de las dos obras procederán de esta edición y van abreviadas como *Castigo* y *Segunda parte*.

proyecto de política matrimonial. En las piezas de Pasca, dicha actitud del protagonista masculino tan solo se limita a una debilidad del carácter, a una inseguridad que le hace dudoso y vacilante hasta impedirle aprovechar las muchas oportunidades de conquista y éxito que la suerte le ofrece.

Es preciso no subestimar esta diferencia fundamental, ya que, en el díptico tirsiano, el paradigma de la comedia palatina sostiene una organización de la acción subyacente a las dinámicas que rigen los juegos amorosos y bajo la cual se disimula la representación de los vínculos de poder que condicionan el comportamiento de los personajes, un aspecto basilar que el gracioso nunca deja de destacar, a través de mecanismos convencionales relacionados con lo cómico y que a menudo se sirven del contrapunto ridículo y el ingenio verbal. Es precisamente la actitud irreverente de Chinchilla la que se encarga de subrayar el relieve que Tirso asigna a dicha «marca de españolidad» del protagonista; en este sentido, la pérdida del papel funcional del donaire en las comedias de Pasca produce un importante fenómeno de reconfiguración del personaje cómico, que se acompaña de una representación suavizada de los conflictos de poder y de la consiguiente pérdida de la especificidad del texto originario. En la conformación dramática del gracioso tirsiano confluyen modalidades convencionales de elaboración e inserción del papel risible, características de la práctica teatral española, donde la destacada ingeniosidad verbal encuentra su natural complemento escénico en la inmediatez explícita del subtexto mímico-gestual. Tal vez Pasca no se percate por completo de la complejidad de esta figura, quitándole la peculiaridad que la caracteriza en el marco de la comedia áurea y reemplazándola con el «*servo napolitano*» Ciccone, cuyo papel estereotipado se funda esencialmente en la trivialidad grosera del habla napolitana, que, por un lado, sustenta la diferenciación lingüística entre el criado y el mundo de la nobleza al fin de destacar con más énfasis su comicidad, y por otro incluso le permite prevalecer sobre los demás, alterando el originario equilibrio dramático entre los personajes que actúan en las piezas. En el díptico tirsiano, en cambio, la comicidad del gracioso no se conforma tan solo con escenificar su papel irreverente y entretenido, sino que cumple con su tarea funcional dentro de las dinámicas que estructuran la acción dramática, desenmascarando las relaciones de poder y subordinación entre los personajes y señalando sus verdaderos propósitos en el marco codificado de un género teatral específico –la comedia palatina– donde el tópico convencional del honor actúa en varios niveles y se enlaza con dos resortes fundamentales en el tablado áureo que tanto éxito tenían en Italia, amor y celos, lo que permite desarrollar la intriga también a partir de estrategias como la ficción y los trueques. Por supuesto, debido a la naturaleza dramática de las piezas que son objeto de este análisis, es preciso recordar que se verifica un tratamiento esencialmente cómico y jocoso de dicho código de honor, puesto que falta la perspectiva seria y nunca el espectador percibe la presencia de ningún riesgo trágico, rasgos que no pueden afectar al díptico por las convenciones genéricas que estructuran las piezas que lo constituyen. Afirma, a este propósito, Arellano:

El honor, en fin, en el teatro del Siglo de Oro, es calidoscópico, sin duda, pero el aspecto más funcional de sus facetas depende de la estructura genérica en la que se inserta. De esas funciones (trágicas las unas, jocosas y hasta disparatadas las otras) se desprende una múltiple dimensión ética en el marco de las convenciones dramáticas respectivas, lo que permite o aconseja hablar en plural de las normativas «éticas» o de su falta en la elaboración teatral de este tema del honor, tema nuclear, pero no absoluto, en la configuración de la comedia nueva española¹⁵.

Además, cabe hacer hincapié en el comienzo mismo de las desventuras que empujan al protagonista para que se ausente de su patria y busque fortuna en el extranjero; el origen de esta fuga reside en los conflictos familiares debidos a que don Rodrigo no es sino un segundón que se atrevió a enfrentarse al hermano con su «hablar descortés». Es el mismo protagonista quien revela al público las razones de su alejamiento, pero es Chinchilla quien insiste repetidas veces sobre los efectos de ese mayorazgo:

CHINCHILLA
 Calla y esperanza ten,
 que si eres hijo menor
 y como tal maltratado
 de un mayorazgo felpado,
 rico por ser el mayor,
 le heriste con la licencia
 que da un hablar descortés;
 de hermanos segundos es
 Flandes valerosa herencia.
 ¿No traes cartas de favor
 para el Archiduque?¹⁶

El enfrentamiento entre el hijo menor y el mayor empuja al primero a buscar su posibilidad de medro lejos de la supremacía ejercida por el segundo, puesto que el poder relacionado con el mayorazgo dejaba la mayoría del patrimonio en las manos del heredero, transmitiéndoles a los demás tan solo su noble procedencia y la posibilidad de emprender el camino eclesiástico o la carrera militar. Estos mecanismos se desprenden de forma muy clara de las palabras de Chinchilla, quien aclara además los propósitos del galán al llegar a Flandes, tierra de rescate para todo segundón que intente mejorarse a pesar de su destino.

El verdadero móvil de la acción se pierde en la comedia de Pasca donde se suprime todo asunto relacionado con los conflictos familiares del protagonista, quien nunca menciona a su hermano, sino que, como se verá en la segunda parte, tan solo pregunta por su padre¹⁷, callando cualquier referencia al enfrentamiento originario. Al mismo tiempo, Ciccone tan solo se conforma con resumir de forma ridícula las peripecias del viaje que los llevó de Nápoles a

15. I. Arellano, «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo XCV, Cuaderno CCCXI, enero-junio de 2015 p. 35.

16. Tirso de Molina, *Castigo*, vv. 72-82.

17. Giambattista Pasca, *Seconda parte* pp. 22-23. Cfr. Tirso de Molina, *Segunda parte*, vv. 617-628.

Flandes, pues Pasca no se detiene en desarrollar las potenciales funciones de su comicidad respecto a la acción principal, cuyo eje dramático queda resumido en los amoríos del protagonista durante sus amenas peripecias que primero le llevan de Nápoles a Flandes y luego a Italia:

CICCONE

Dice lo proverbio letterummeco mutabilis locus, mutabi[li]s fortunas. Simmo partute da Napole 'ncoppa no deiascace de Vasciello Doncherchesè pe levarece da tuorno a li nemmice nuostre, simmo venute ccà co na lettera de faore che nce ha fatta lo Vecerrè de Cecilia all'Arceduca d'Austria, creò ca nce averimmo levate da tanta, dicote e disseme, e si l'Arceduca la fa da Cavaliero e te dà quarche afficio, nuie starimmo comme Carlo nfranza¹⁸.

En el díptico tirsiano, el tópico del honor ejerce su fuerza tanto sobre el protagonista como sobre su criado, a pesar de que se perciba a través de puntos de vista diferentes, pues don Rodrigo insiste sobre sus orígenes y es consciente de que tan solo puede alcanzar un estatus digno gracias a sus valientes hazañas, mientras que Chinchilla—aún recordándole a su amo la importancia del nombre que lleva y sobre todo la grandeza de su procedencia española—, siempre está enfatizando la faceta más utilitaria de dicha nobleza, es decir todo lo que se refiere a la posibilidad de sacar provecho del prestigio de los Girones:

CHINCHILLA

Por mi vida,
que para estar sin dinero,
es nuestra flema muy buena.
Busquemos una hostería,
pues si en ella el patron fía
sobre prendas cama y cena,
hombre eres de muchas prendas,
pues que tu nombre y blasón
es don Rodrigo Girón.
Sobre ellas, pues no hay qué vendas,
cenarás.

RODRIGO

Ya que he venido
a Flandes desde mi tierra,
serviré al rey en la guerra;
que el noble que es bien nacido,
sólo por sus hechos medra,
y con fama celebrada
saca fruto de la espada
como Moisés de la piedra¹⁹.

Coherentemente con el punto de vista pragmático del gracioso, nótese que la gracia lingüística de Chinchilla insiste con ironía sobre el doble sentido de «prenda» con respecto a la noble procedencia del galán, pues la ambigüedad de su discurso juega con el doble sentido del término que, según el Diccionario

18. Giambattista Pasca, *Il Cavalier trascurato*, p. 4.

19. Tirso de Molina, *Castigo*, vv. 139-156.

de Autoridades, indica tanto «La alhaja que se da o entrega para la seguridad de alguna deuda o contrato», como «las buenas partes, cualidades o perfecciones, así del cuerpo como del alma, con que la naturaleza adorna algún sujeto; y así se dice que es hombre de prendas, o tiene buenas prendas»²⁰. Según Chinchilla, la mejor solución para enfrentarse a las adversidades que les oprimen es sacar provecho del buen nombre de don Rodrigo y, si no fuera suficiente, dejarle al posadero algún objeto de valor con tal de que les permita comer y pasar la noche en la hostería, mientras que, una vez más, la respuesta del protagonista resalta el estatuto del código de honor por el cual considera posible permanecer en Flandes y buscar alguna oportunidad de medro tan solo por su valor y destreza con las armas, según un paradigma heroico que casi adquiere un alcance bíblico por parangonar los frutos de la valentía en la guerra con el milagro de Moisés en Cades.

CICCONE

Pe stare senza scheltre, comme dice lo Todisco, avimmo na bella freoma; vedimmo de trovare quarche taverna e facimmoce dare dallo Patrone da manciare e da dormire pe stasera, e po' craie matino quanno vene a fa lo cunto pe essere pagato, ence autro remmedio che lassarese pigno le spate o quarche autra cosa commestibele che portammo ncuollo?

D. OTTAVIO

*Poiché con tanta poca fortuna sono venuto in Fiandra, voglio quivi nella guerra servire il mio Re*²¹.

Como se desprende del pasaje citado, en el *Cavalier trascurato* nada queda de ese código de honor fundado en el nombre y blasón del protagonista, quien parece olvidarse de su noble procedencia y sintetiza, de forma muy lacónica, el proyecto de alistarse en el ejército, disminuyendo el ambicioso deseo de don Rodrigo de medrar en Flandes gracias a sus hazañas. El texto mismo de Pasca manifiesta esta pérdida, que afecta, en primer lugar, a la construcción dramática de la acción y de las figuras que la protagonizan, según mecanismos de síntesis y reducción de los versos originarios, que, desplazados a la prosa, generalmente acompañan lo que Profeti define como la «*perdita delle caratteristiche più letterarie del testo*»²².

Todo lo que se ha apuntado hasta ahora vale también para la *Seconda parte del Cavalier Trascurato*, donde los mismos elementos siguen afectando a la organización de la acción y a la construcción dramática del protagonista y del criado, pues Pasca continúa dejando al margen la original centralidad de los vínculos y juegos de poder que alimentan el díptico tirsiano para realizar una pieza que se conforme a los gustos de su público y al sistema teatral italiano. Este procedimiento determina, una vez más, la pérdida de la especificidad

20. *Diccionario de Autoridades* (edición facsímil), Tomo III, Madrid, Gredos, 1963, p. 355-356.

21. Giambattista Pasca, *Il Cavalier trascurato*, p. 7.

22. M. G. Profeti, «Introduzione» a *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, Vol. I, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Firenze, Alinea, 1996, p. 14.

del texto relacionada con su pertenencia al género de la comedia palatina: simplemente a Pasca le interesa la representación de los galanteos de don Ottavio, junto a los equívocos y trueques que acompañan los mismos y que convierten el díptico italiano en la escenificación de meros casos amorosos cuya función de amaestramiento puede aplicarse a una dimensión pedagógica, aún permaneciendo el fundamental carácter divertido de esas piezas exóticas que encantan al público por englobar la comicidad autóctona del «*servo napolitano*» Ciccone y elementos de mucho éxito que proceden de la tradición teatral española, tal y como la apasionante intriga, las maquinaciones y los juegos entretenidos entre las parejas.

La primera aparición del protagonista en la escena, según la ideó Tirso en *Quien calla, otorga*, además de resumir lo que pasó en *El castigo del penseque*, apenas modifica el final de la primera parte para justificar la llegada de don Rodrigo a Saluzo, quien relata sus aventuras a la Marquesa Aurora y su hermana Narcisa, y revela que al final se fue de Momblán sin casarse con Clavela, causando los reproches de su familia, que amenaza con matarle. Las palabras del protagonista revelan, una vez más, que es el yugo del mayorazgo el verdadero móvil de la acción que ocasionó sus peripecias; además, el protagonista insiste sobre sus orígenes prestigiosos y su desafortunado destino de segundón que le forzó a buscar su oportunidad de medro en Flandes:

RODRIGO
Nací en España noble, no dichoso,
—si en mis desgracias mi fortuna fundo—,
de madre ilustre y padre generoso;
Rodrigo en nombre, en sucesión segundo.
Mi hermano, mayorazgo caudaloso,
me forzó a que buscase por el mundo
correspondiente estado a mis intentos,
huyendo sus escasos alimentos.
Troqué por Flandes mi famosa tierra
donde hermanos segundos no heredados
su vejación redimen en la guerra
si mayorazgos no, siendo soldados²³.

Nada queda de esas octavas reales en la prosa correspondiente de Pasca, quien relata la dificultosa huida del galán sustituyendo las amenazas de los familiares de Clavela con su valiente intervención para defender un «*venerando attempato che con un arma in asta, al meglio che gli era permesso, si difendeva da quattro che l'assalivano [...]*»²⁴. Además, mientras que Tirso aprovecha la ocasión del encuentro entre don Rodrigo y las damas para volver sobre el asunto del mayorazgo y la disputa familiar, Pasca sigue callando todo lo relacionado con

23. Tirso de Molina, *Segunda parte*, vv. 208-219.

24. Giambattista Pasca, *Seconda parte*, p. 9.

los conflictos de poder que causan las peripecias del protagonista. El violento enfrentamiento entre los hermanos que dio lugar a «la pendencia pasada» no deja huella alguna en la pieza italiana:

RODRIGO

¿Viste en Madrid a mi hermano?

CHINCHILLA

Tan cercado de mohatras,
cargado de pretensiones
y enmarañado de trampas,
que no le dieron lugar
para hablarme dos palabras.

RODRIGO

¿No te preguntó por mí?

CHINCHILLA

Casi no.

RODRIGO

¿Cuál fue le causa?

CHINCHILLA

Reliquias que habrán quedado
de la pendencia pasada,
y el imaginar que iba
por tus alimentos.

RODRIGO

Basta.

Excusa tiene, si debe²⁵.

D. OTTAVIO

Come se la passa mio padre?

CICCONE

*Cheste so le lettere soie; isso la passa bona, sta allegramente e pe utemo m'ha ditto che te s'arrecomanza assai assai*²⁶.

Aún sin representarla en el escenario, Tirso consigue sugerir al espectador la imagen de dicha «pendencia pasada» debida a las pretensiones y afrentas de don Rodrigo; al silencio demasiado hostil de ese hermano mayor —tal vez preocupado por las posibles reclamaciones económicas del menor, que emblemáticamente parecen asociadas a la visita de Chinchilla— se contraponen las afectuosas recomendaciones del padre en la escena correspondiente de la comedia italiana, cuyo efecto consigue dejar al margen todo lo relacionado con el asunto del mayorazgo y, por tanto, reconfigura el sentido y la acepción de las ocasiones de medro al alcance del protagonista. A lo largo de esta pieza pueden encontrarse otros pasajes relacionados con la omisión de cualquier referencia a dicho asunto; más adelante, por ejemplo, obsérvese el planteamiento de la cuestión por parte del gracioso, quien subraya el ultraje a la fama de los Girones y de la nación toda, lo que ya se ha comentado antes a propósito de la

25. Tirso de Molina, *Segunda parte*, vv. 617-628.

26. Giambattista Pasca, *Seconda parte* pp. 22-23.

«marca de españolidad» del protagonista. Nótese, en particular, el relieve de la «coyuntura » entre amores y hazañas, supuestamente la oportunidad de medro que don Rodrigo no supo aprovechar en la primera parte del díptico tirsiano y que el mercedario se propone enmendar en la segunda:

CHINCHILLA

[...] todos te echan maldiciones
 porque, siendo español, hayas
 afrentado a tu nación,
 y con ella la prosapia
 de los Girones, que dicen
 que ninguno de esa casa
 supo perder coyuntura
 en amores ni en hazañas,
 si no eres tú.

RODRIGO

Y dicen bien.

CHINCHILLA

[...] En fin, no hay pensar volver,
 mientras vivas, a tu patria,
 si tu penseque no enmiendas,
 porque en ella no te llaman
 ya don Rodrigo Girón²⁷.

En las palabras correspondientes de Ciccone muy poco queda de ese reproche al galán fundado en la supuesta afrenta a la nación española y a la prosapia de los Girones. La necesidad de enmendar ese *penseque* revela un planteamiento ideológico de la cuestión relacionado tanto con una idea del honor que se asienta en la familia y la patria, como con la concreta posibilidad de medro a través de un avance ventajoso vinculado al matrimonio con una mujer poderosa, cuya mano conlleva también el título al que el galán aspira. Es así como el perjuicio de dicha coyuntura originaria pierde su verdadero significado para quedar tan solo una «*bestialetate c'haie fatta a farete scappare chillo bello Matremmonio della Contessa Shiannanese*»²⁸.

En conclusión, el análisis comparativo llevado a cabo sobre algunos pasajes clave del díptico tirsiano y las partes correspondientes de las dos comedias de Pasca, aunque limitado a ciertos casos, procura ejemplificar paradigmáticamente las modalidades con que el dramaturgo italiano formula una praxis escénica siendo consciente de su papel mediador de un sistema teatral a otro, que no se limita únicamente a los asuntos relacionados con la traducción de los textos, sino que implica más ampliamente el principio de adaptación, reelaboración y transformación de las piezas originarias, de acuerdo con las exigencias relacionadas con los gustos de un nuevo público. En el contexto

27. Tirso de Molina, *Segunda parte*, vv. 649-657; 665-669.

28. Giambattista Pasca, *Seconda parte* p. 23.

de este fenómeno, Pasca escenifica dos piezas cuya fisionomía teatral revela la pérdida de la original connotación de género y una sustancial reconfiguración dramática de los personajes, que, en el díptico tirsiano, expresan simbólicamente el estatuto específico de la comedia palaciega, es decir el galán y sobre todo el gracioso, cuya función en este sentido queda restringida y se conforma con adquirir una comicidad estereotipada que pierde los aspectos relacionados con la desmitificación de las apariencias y la burla en contra de los vínculos de poder que se establecen entre los personajes.